TRANSPOSIÇÃO DE ESCALAS

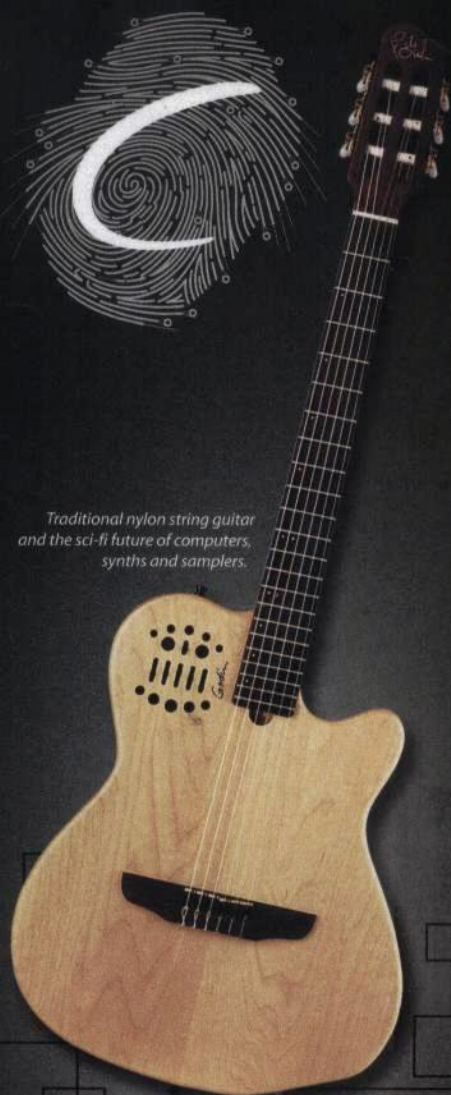
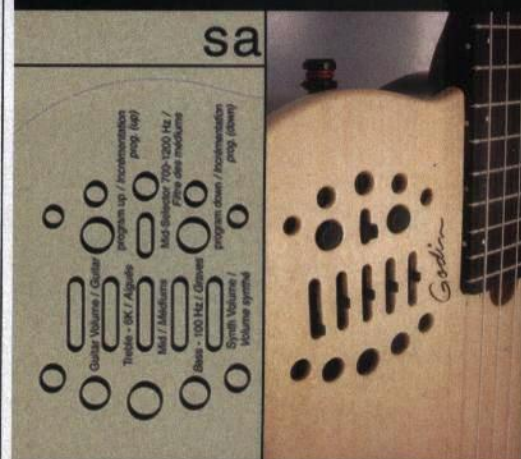
O sistema tonal é formado por escalas maiores e menores. Quando harmonizadas, elas formam acordes que dão origem aos campos harmônicos e às tonalidades. Escalas podem ser transpostas – qualquer uma das 12 notas da escala cromática pode ser a fundamental de uma escala maior ou menor. Aprender a fazer essa transposição de modo rápido e eficiente é importante para todos os músicos, especialmente os improvisadores.

Tomemos a escala de *C* maior como ponto de partida. Ela possui apenas notas naturais (*C, D, E, F, G, A, B* e *C*), que se sucedem através da seqüência T, T, ST, T, T, T, ST (T significa um tom inteiro e ST, um semitom). Os intervalos formados são: F, 2M, 3M, 4J, 5J, 6M, 7M, 8J.

Pegue a quinta nota da escala de *C* maior, *G*, e monte uma nova escala maior. Para isso, basta elevar seu sétimo som, e assim obtemos: *G, A, B, C, D, E, F#* e *G*. Esta é a escala de *G* maior. Repare que a nota *F#* (sétimo som da escala) é a única diferença em relação à escala de *C* maior.

Repita o processo com a quinta nota da escala de *G* maior (*D*) para produzir uma nova escala. Mantenha as mesmas notas, com exceção do sétimo som, que deve ser elevado. Assim, obtemos a escala de *D* maior: *D, E, F#, G, A, B, C#* e *D*. Como as escalas de *C* e *G*, ela também possui os intervalos de F, 2M, 3M, 4J, 5J, 6M, 7M, 8J, assim como a mesma seqüência de tons e semitons. Esse processo pode ser repetido com a quinta nota de todas as escalas (sempre alterando ascendentemente o sétimo som), gerando todas as tonalidades que possuem sustenidos. Veja essas tonalidades no círculo das quintas, seguindo em sentido horário, a partir do tom de *C* maior.

O mesmo pode ser feito com as tonalidades que possuem os bemóis (que ficam no sentido anti-horário do círculo das quintas). Porém, devemos pegar a quarta nota de uma escala para construir uma nova. Se alterarmos a quarta nota de *C* maior (*F*), obtemos a escala de *F* maior, com as notas *F, G, A, Bb, C, D, E* e *F*. Repare que a quarta nota da escala é baixada para que os intervalos da escala maior fiquem corretos. Esse procedimento pode ser repetido até que sejam obtidas todas as escalas com bemóis.

Para cada escala maior há uma menor relativa, que parte de sua sexta nota. Por exemplo, *A* menor é a tonalidade menor relativa a *C* maior (*A* é a sexta nota da escala de *C*). Essas escalas menores têm as mesmas notas de suas relativas maiores. No círculo das quintas, as tonalidades menores estão indicadas na parte de dentro, em vermelho.

EXCLUSIVO! Improvisação no Rock

ESCALAS PENTATÔNICAS

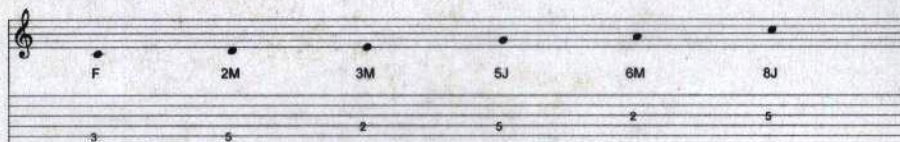
Qualquer seqüência de cinco ou mais sons que completam uma oitava justa é considerada uma escala. As pentatônicas são, como o próprio nome diz, escalas de cinco notas. Existe uma grande quantidade de pentatônicas diferentes utilizadas principalmente em músicas folclóricas orientais. Essas escalas têm uma seqüência de intervalos diferente e são conhecidas por diversos nomes. Porém, no Ocidente, e principalmente no rock, as pentatônicas possuem uma forte conexão com as escalas maiores e menores e, assim, foram adaptadas ao sistema tonal.

Veja no **Ex. 1** a escala pentatônica maior de *C*. Seus intervalos são F, 2M, 3M, 5J, 6M, 8J (*C, D, E, G, A, C*). Essa pentatônica é chamada de maior porque possui as três notas de um acorde maior (F, 3M, 5J). Pense nela como a escala de *C* maior sem os semitons.

O **Ex. 2** mostra como as notas da escala pentatônica maior de *C* se espalham pelo braço da guitarra (no diagrama, a primeira corda é a linha superior e a sexta corda é a linha inferior). Para que seus improvisos tenham fluência, é fundamental que você aprenda a tocar as escalas em todo o braço da guitarra. Para isso, divida o braço em regiões e decore um padrão de digitação em cada uma delas.

No **Ex. 3**, a escala pentatônica maior de *C* se divide em cinco padrões diferentes, cada um partindo de uma das notas da escala na sexta corda. Esses mesmos padrões se repetem em todas as outras tonalidades – basta deslocá-los para frente ou para trás pelo braço da guitarra (veja o box sobre transposição de escalas na página 71).

O **Ex. 4** traz um exemplo de como a pentatônica maior soa sobre um acorde maior. O exemplo está em *A* maior (note a armadura de clave com três sustenidos). Portanto, a pentatônica contém *A, B, C#, E* e *F#*. O primeiro compasso explora as notas do arpejo de *A* maior, usando o quinto padrão de digitação da escala. O arpejo começa com um bend que parte de *B* e alcança *C#* (terça do acorde). No segundo compasso, o bend nas três primeiras colcheias forma o acorde de *A* maior. No lick com ritmo de sextina dos compassos 3 e 4, capriche nas ligaduras entre *E* e *F#* para que a frase soe corretamente. Como a pentatônica não tem semitons, os bends entre 3M e 5J e entre 6M e 8J devem ser executados levantando a corda um tom e meio, como no compasso 6. Toque o exemplo e faça uma análise de como a pentatônica soa sobre acordes maiores. Em seguida, crie suas próprias frases e, aos poucos, comece a improvisar usando a escala em diversas tonalidades.

Ex. 1

Ex. 2

Escala Pentatônica

3M		5J	6M		F	2M	3M		
	F	2M	3M		5J	6M			
5J	6M		F	2M	3M		5J		
2M	3M		5J	6M		F	2M		
6M		F	2M	3M		5J	6M		
3M		5J	6M		F	2M	3M		

Ex. 3

Ex. 4

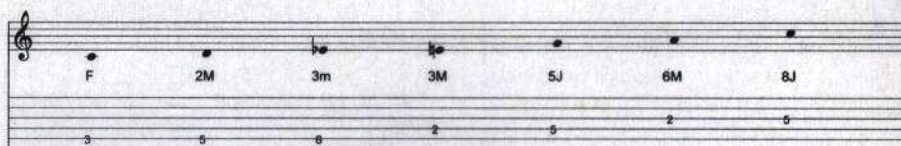
BLUE NOTE

A blue note é uma nota adicionada à escala pentatônica, transformando o seu som. Na pentatônica maior, a blue note é a 3m. Aplicada em *C*, obtemos *C*, *D*, *Eb*, *E*, *G* e *A* (F, 2M, 3m, 3M, 5J, 6M, 8J). O **Ex. 5** demonstra como a adição da 3m à escala cria um semitom cromático entre *Eb* e *E* e um semitom diatônico entre *Eb* e *D*. A blue note costuma ser usada como nota de passagem e raramente utilizada para descanso nos finais de frases. O **Ex. 6** apresenta as notas da escala pentatônica maior de *C* com a adição da blue note. No **Ex. 7**, a blue note é inserida em cada um dos padrões da pentatônica.

O **Ex. 8** mostra como essa escala soa sobre um acorde de *A* maior. Nessa tonalidade, as notas da pentatônica serão *A*, *B*, *C*, *C#*, *E* e *F#*. A blue note, nesse caso, é o *C* natural, inserida nos compassos 2 e 3, sempre como nota de passagem, ora descendo para a nota *B* ora fazendo o cromatismo com a nota *C#*. Experimente improvisar utilizando a blue note e sinta como os semitons produzidos por ela são interessantes e úteis na construção de frases.

PENTATÔNICA MENOR

A pentatônica menor é a escala relativa da pentatônica maior. Isso quer dizer que possuem as mesmas notas e, no entanto, soam distintas por serem organizadas a partir de fundamentais diferentes. A pentatônica menor de *A* possui as mesmas notas da pentatônica maior de *C*, mas organizadas a partir de *A*, contendo assim as notas *A*, *C*, *D*, *E* e *G* (F, 3m, 4J, 5J, 7m, 8J), mostradas no **Ex. 9**.

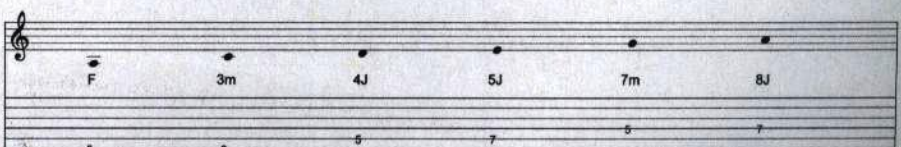
Ex. 5

Ex. 6

Ex. 7

Ex. 8

Ex. 9

Licks Rápidos!

JUDE GOLD

INTERMEDIÁRIO — O INGREDIENTE SECRETO DE VAN HALEN

Quando o furacão Eddie Van Halen atingiu o cenário da guitarra em 1978, suas rajadas de notas eram tão velozes que poucas pessoas perceberam que a principal influência de Eddie era Eric Clapton. Para tocar riffs de blues inspirados em Slowhand numa velocidade absurda, EVH incluía um ingrediente secreto: cordas soltas. Descubra como as cordas soltas neste exemplo em *Bm7* facilitam a execução de complexas quintinas – transpondo os movimentos uma corda abaixo, a harmonia geral muda para *G7*. Note que apenas a primeira e a última nota de cada quintina são palhetadas.

INTERMEDIÁRIO — ACOMPANHAMENTO

No rock, folk, country, música celta e muitos outros estilos de guitarra, as cordas soltas estão presentes em acordes e progressões. Mas muitos músicos de jazz tendem a acompanhar usando acordes sem cordas soltas. Não era o caso de Lenny Breau. "Aberturas com cordas soltas geralmente contêm espaçamentos pequenos de intervalos e possuem uma textura peculiar", disse Breau em janeiro de 1982. Para ouvir a sonoridade envolvente desses acordes e como Breau os aplicou em progressões I-VI-II-V, toque os três exemplos abaixo. "Uma das melhores maneiras de aprender novos acordes", lembrou Breau, "é praticá-los em uma progressão."

AVANÇADO — FUNK

Os melhores guitarristas não se inspiram somente em outros guitarristas, mas também em tecladistas, baixistas, trompetistas e saxofonistas. Baseada no clássico funk *I Wish*, de Stevie Wonder, a guitarra deste exemplo aborda a linha de baixo/teclado (em semi-staccato) nos graves (hastes para baixo) e os metais nos agudos. Toque o groove com os dedos, ou palhete a parte do baixo e ataque a parte mais aguda com os dedos médio e anelar.

Licks Rápidos! LIÇÕES

INICIANTE | O RIFF CARNUDO DE ANGUS

Com caixas 4x12 e o botão de volume pela metade, tríades tocadas nas cordas agudas soam mais do que robustas. Angus Young patenteou essa abordagem em *Shoot to Thrill* e na famosa introdução de *For Those About to Rock (We Salute You)*, que inspiraram os dois licks abaixo. Felizmente, você não precisa de um equipamento de estrela do rock para produzir esse som poderoso. Ajuste o amp para um som meio sujo, use o captador da ponte e toque os exemplos com os dedos (ou com um ataque híbrido de palheta e dedos) – os acordes terão aquele sabor suculento e stacatto do AC/DC. O segundo riff alterna entre um *B* digitado e sua oitava solta, 12 casas abaixo, um movimento que adiciona dimensão ao lick.

INTERMEDIÁRIO | CORDAS SOLTAS MELÓDICAS

"Gosto de usar cordas soltas como notas de uma melodia", diz John Scofield, que demonstra a idéia com o exemplo modal abaixo. "Não tenho certeza de como chamar isso – é uma escala engraçada com som de restaurante japonês. O segredo é deixar cada nota soar o máximo possível, de modo que se sobreponham. Arquear os dedos da mão da escala durante a execução ajuda bastante".

INTERMEDIÁRIO | RIFF RADICAL

Quando o leitor da *Guitar Player*/EUA Verona "Vinny" Roth se encontra em uma vamp de um acorde em *E7*, ele não permanece em uma única inversão. Vinny salta pelas várias aberturas *E7* mostradas nos diagramas abaixo. Melhor ainda, ele usa esses mesmos desenhos em solos, tocando-os melodicamente, como mostra o exemplo.

O **Ex. 10** explora a pentatônica menor de *C* (a tonalidade relativa de *Eb* maior; possui três bemóis na armadura de clave). Nessa tonalidade, as notas são *C*, *Eb*, *F*, *G* e *Bb*. No início da frase, um intervalo de 4J torna-se uma 3m, por intermédio do bend executado na casa 11 da terceira corda. Esses bends com double-stops são muito comuns no rock e devem ser tocados com afinação precisa. Outra técnica característica do rock são os harmônicos artificiais produzidos com a palheta, que aparecem nos compassos 2 e 3 (notas em formato de losango na partitura). O lick que aparece nos compassos 5 e 6 é deslocado horizontalmente pelo braço da guitarra. É uma idéia que você pode utilizar em qualquer escala ou arpejo.

A blue note também pode ser adicionada à pentatônica menor – no caso, é a quinta diminuta. O **Ex. 11** traz a escala pentatônica menor de *A* com blue note: *A*, *C*, *D*, *Eb*, *E* e *G* (F, 3m, 4J, 5J, 7m, 8J) – como as notas dessa escala são as mesmas que as da pentatônica maior de *C* com blue note, veja como elas se espalham pelo braço da guitarra no Ex. 6. Os cinco padrões de digitação estão no Ex. 7.

O **Ex. 12** apresenta uma passagem tocada com a pentatônica menor e blue note adicionada sobre o acorde de *C* menor. As notas da escala são *C*, *Eb*, *F*, *Gb*, *G* e *Bb*. O início do exemplo mostra uma forma pouco comum de utilização da blue note. Ela cai sobre o tempo forte do primeiro compasso, após a anacruse, e não é uma nota de passagem. Soa bastante dissonante, pois o *Gb* choca-se com o *G* do acorde de *C* menor. Esse efeito pode ser útil em frases que tenham de soar com maior expressividade.

Por influência do blues, a pentatônica menor (com ou sem blue note) passou também a ser utilizada sobre acordes maiores com sétima menor. Essa aplicação é marcante tanto no blues como no rock.

No **Ex. 13**, a escala pentatônica menor de *E* com blue note (*E*, *G*, *A*, *Bb*, *B* e *D*) soa sobre o acorde de *E* maior com sétima menor. O exemplo apresenta técnicas específicas da linguagem do rock, como o bend em uníssono no compasso 1, os harmônicos artificiais do compasso 3, o bend de um tom e meio do compasso 4 e a alavancada no último compasso.

O **Ex. 14** resume tudo o que foi explicado sobre pentatônicas até aqui. Traz um chorus de 12 compassos em *G* maior. O exemplo começa misturando as pentatônicas maior e menor de *G* com blue note, sobre o acorde de *G* maior com sétima menor (compassos 1 e 2). Os compassos 3 e 4 contêm uma frase com sextas paralelas. Quase todo grande improvisador tem guardados na manga licks com esses intervalos. Também é muito útil conhecer frases com double-stops, como nos compassos 5 e 6, sobre o acorde de *C* maior com sétima menor, que também misturam as duas escalas. Improvise diversos chorus com esses acordes e tente utilizar todas as aplicações possíveis das escalas pentatônicas.

ESCALAS DIATÔNICAS

As escalas diatônicas são seqüências de sete sons que completam uma oitava. A escala maior utiliza uma seqüência de T, T, ST, T, T, T, ST (T significa tom e ST, semitom). A escala maior de *C* possui as notas naturais *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *B* e *C* (**Ex. 15**). Os intervalos são F, 2M, 3M, 4J, 5J, 6M, 7M, 8J.

No **Ex. 16**, veja as notas da escala de *C* maior por todo o braço da guitarra. O **Ex. 17** mostra os sete padrões de digitação da escala maior, cada um partindo de uma de suas notas na sexta corda. A escala maior pode ser transposta para qualquer tonalidade, mas os padrões continuam os mesmos,

Ex.14

Ex.15

Ex.16

Escala Maior

3M	4J		5J		6M		7M	F		2M		3M
7M	F		2M		3M	4J		5J		6M		7M
5J		6M		7M	F		2M		3M	4J		5J
2M		3M	4J		5J		6M		7M	F		2M
6M		7M	F		2M		3M	4J		5J		6M
3M	4J		5J		6M		7M	F		2M		3M

basta deslocá-los para frente ou para trás no braço do instrumentos.

Campo harmônico é o nome dado ao conjunto de acordes formados apenas pelas notas de uma escala. Na escala maior de C, podemos montar sete tríades diferentes, usando cada nota da escala como a fundamental de um acorde. Esses acordes são chamados de graus: *C* (*C, E, G*) no grau I, *Dm* (*D, F, A*) no grau II, *Em* (*E,G, B*) no grau III, *F* (*F, A, C*) no grau IV, *G* (*G, B, D*) no grau V, *Am* (*A, C, E*) no grau VI e *Bdim* (*B, D, F*) no grau VII. Essa seqüência de acordes se repete em todas as tonalidades. Portanto, em todos os campos harmônicos obtemos acordes maiores sobre os graus I, IV e V, acordes menores sobre II, III e VI e um acorde diminuto sobre VII.

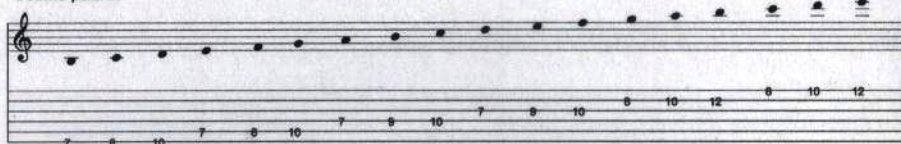
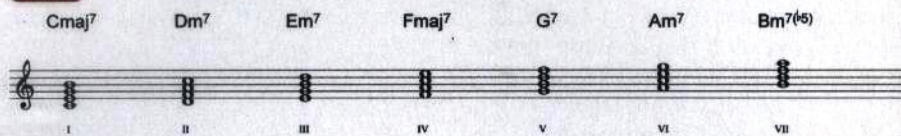
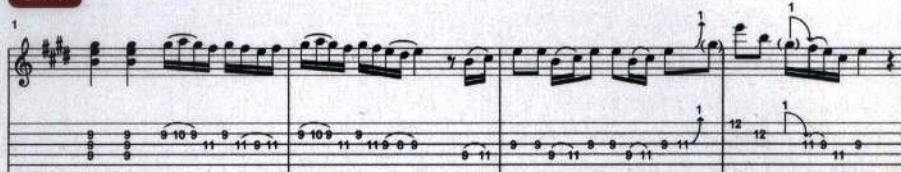
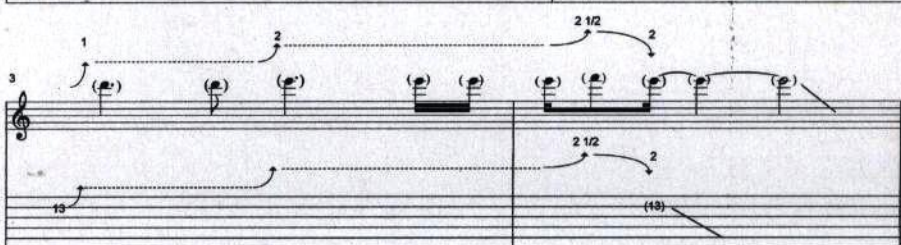
Podemos inserir uma sétima nesses acordes, transformando as tríades em tétrades. Uma sétima maior sobre a tríade do grau I resulta em *Cmaj7*; uma sétima menor sobre o grau II gera *Dm7*; uma sétima menor sobre o grau III forma *Em7*; uma sétima maior sobre o grau IV produz *Fmaj7*; uma sétima menor sobre o grau V resulta em *G7*; uma sétima menor sobre o grau VI forma *Am7*; e uma sétima menor sobre o grau VII gera *Bm7(b5)*. Assim, em todos os campos harmônicos, obtemos acordes maiores com sétima maior nos graus I e IV, acorde maior com sétima menor no V, acordes menores com sétima menor no II, III e VI e um acorde meio diminuto no VII. Veja no **Ex. 18** os acordes do campo harmônico de C maior.

Você pode expandir ainda mais os acordes do campo harmônico, introduzindo nonas, décimas primeiras e décimas terceiras sobre cada grau. Mas, por hora, as tríades e tétrades são suficientes para nossos objetivos.

MODOS

A escala maior pode ser aplicada sobre cada um dos acordes do campo harmônico maior, produzindo uma sonoridade diferente sobre cada um deles. Ao tocarmos a escala de C maior sobre C ou *Cmaj7* (grau I), obtemos o modo jônio. A escala de C maior sobre *Dm* ou *Dm7* (grau II) gera o modo dórico. Seguindo esse raciocínio, teremos o modo frígio em *Em* ou *Em7* (grau III), lídio em *F* ou *Fmaj7* (grau IV), mixolídio em *G* ou *G7* (grau V), eólio em *Am* ou *Am7* (grau VI) e lócrio em *Bdim* ou *Bm7(b5)* (grau VII). O modo eólio é também chamado de escala menor relativa.

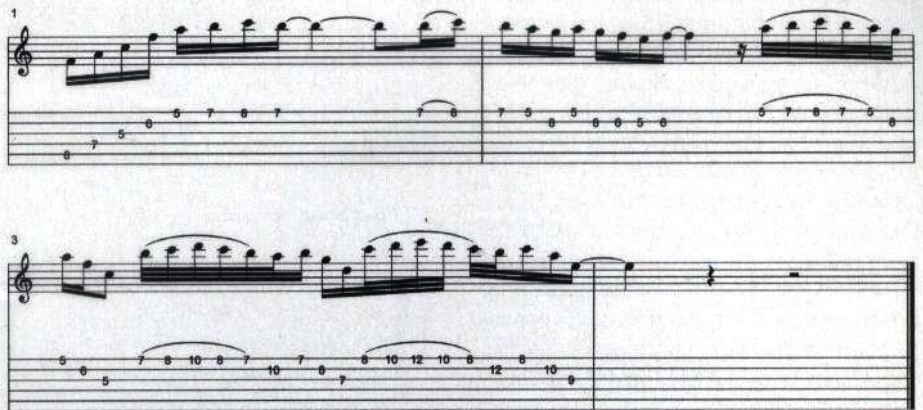
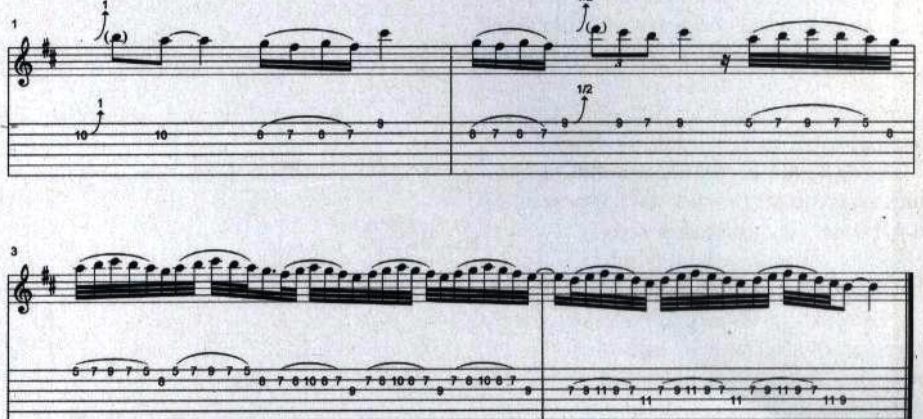
A partir do final da década de 1960, guitarristas de rock começaram a explorar a sonoridade dos modos e improvisadores ganharam uma gama de novas sonoridades. Desde então, ouvimos muitos improvisos nos modos jônio, dórico, frígio, lídio, mixo-

lídio e eólio. O modo lócrio foi raramente utilizado, talvez por sua sonoridade dissonante demais.

O **Ex. 19** apresenta um trecho tocado com a escala de *E* maior sobre o grau I de sua tonalidade (modo jônio). A escala de *E* maior tem as seguintes notas: *E, F#, G#, A, B, C#, D#* e *E*. Toque a frase de semicolcheias do primeiro e segundo compassos, visualizando o acorde de *E* maior que aparece no começo do exemplo. Observe como as notas do acorde servem de apoio para a frase, enquanto as demais notas da escala soam como notas de passagem. No compasso 4, o arpejo de *E* maior é tocado com o auxílio de bend, dando ao exemplo uma sonoridade de country rock.

No **Ex. 20**, a escala de *C* maior é tocada sobre *Dm7* (grau II, modo dórico). Este é um dos modos preferidos de muitos guitarristas dos anos 1980 e 90. O lick em ritmo de sextinas tocado com ligaduras é uma forma divertida de se explorar uma escala, deslocando sua mão horizontalmente em apenas uma corda. Aplique essa idéia em outras escalas e ritmos. Capriche na afinação do bend dos dois últimos compassos. Toque o bend de um tom de *C* para *D* (primeiro tempo do compasso 3); em seguida, suba mais um tom, até *E* (tempo três do compasso 3); suba mais meio tom (até *F*) e, depois, volte ao *E* (compasso 4).

No **Ex. 21**, a escala de *D* maior é tocada sobre o acorde *F#7sus4(b9)*, um dos acordes pertencentes ao grau III (modo frígio). O harmônico artificial na quarta corda, tempo três do primeiro compasso, valoriza a nota de repouso da primeira frase. O lick do último compasso é executado com slide (técnica muito utilizada por Steve Vai, Joe Satriani, Eddie Van Halen e muitos outros guitarristas dos anos 80) – toque a nota *A* na segunda corda (última nota do compasso 3) com o dedo 4, escorregue rapidamente um tom acima e volte em seguida para *A*. A mesma técnica deve ser empregada no tempo dois do compasso 4.

O **Ex. 22** mostra a escala de *C* maior sobre *Fmaj7(#11)*, grau IV (modo lídio). Assim como o dórico, esse modo é muito usado por guitarristas de rock dos anos 80 e 90. O arpejo de *F* maior com a quarta aumentada, tocado no início do primeiro compasso, gera a sonoridade peculiar do modo lídio. O lick com ritmo de fusas é repetido e transposto para o agudo três vezes (compassos 2 e 3). Note o interessante deslocamento rítmico que faz com que o lick inicie em tempos diferentes.

No **Ex. 23**, a escala de *D* maior soa sobre *A7*, grau V (modo mixolídio). Aqui, a variação de ritmos (semicolcheias, sextina e quintinas) colabora para a valorização dos licks. Os vibratos de alavanca (compassos 1, 3 e 4) são excelentes para criar variedade de interpretação. No entanto, tome cuidado com a afinação da última nota, que deve descer meio tom, de *D* para *C#*.

O modo eólio (grau VI da tonalidade maior; escala menor relativa) possui os seguintes intervalos: F, 2M, 3m, 4J, 5J, 6m, 7m, 8J. O **Ex. 24** mostra esta escala sobre o acorde *Bm7*, em um lick formado por fusas deslocadas ritmicamente a cada tempo. Capriche nas ligaduras para que a frase soe com precisão.

MENOR HARMÔNICA

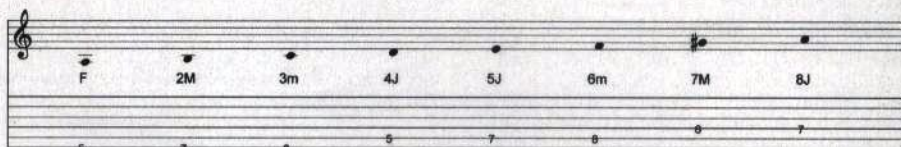
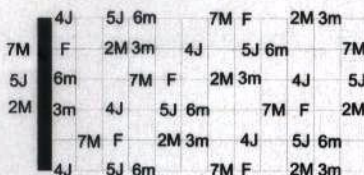
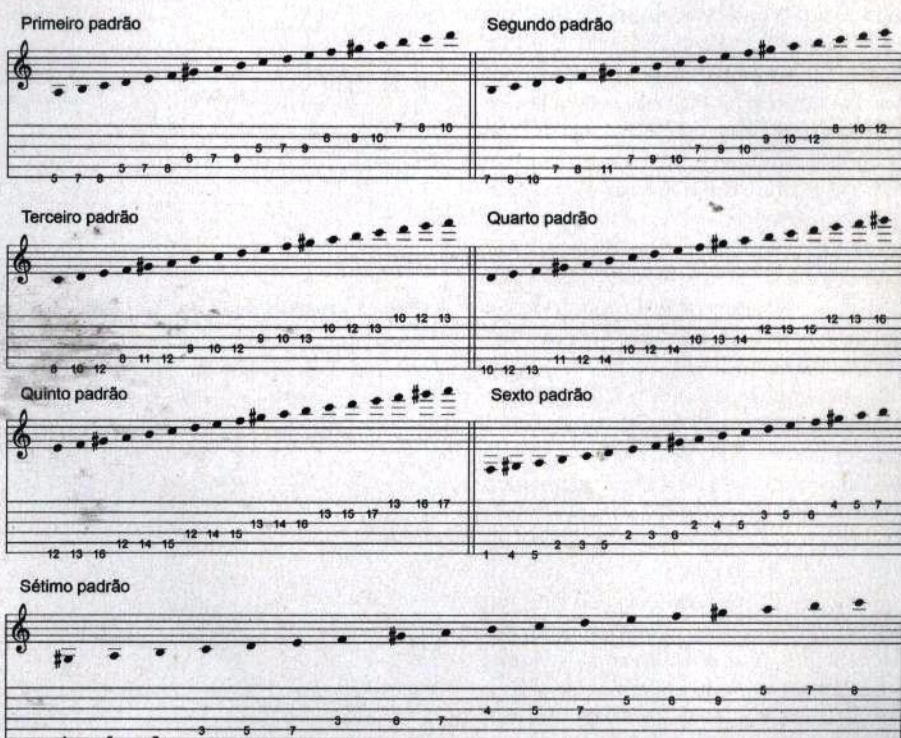
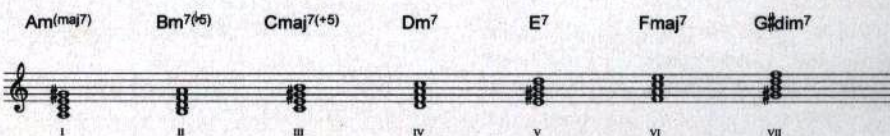
A escala menor harmônica é semelhante à escala menor relativa. Para transformar a menor relativa em uma menor harmônica, basta elevar seu sétimo som um semitom, de sétima menor para maior. Assim, os intervalos da escala menor harmônica são: F, 2M, 3m, 4J, 5J, 6m, 7M, 8J. Em *A* menor: *A, B, C, D, E, F, G#* e *A*, como mostra o **Ex. 25**.

No **Ex. 26**, as notas da escala de *A* menor harmônica estão por todo o braço da guitarra. No **Ex. 27**, veja os sete padrões de digitação da mesma escala, cada um partindo de uma das notas da escala na sexta corda. Desloque os padrões pelo braço do instrumento para tocar a menor harmônica nas outras tonalidades.

O campo harmônico da menor harmônica possui as seguintes tríades em *A* menor: *Am, Bdim, C+, Dm, E, F* e *G#dim*. Portanto, são gerados acordes menores nos graus I e IV, acordes maiores sobre V e VI, acordes diminutos sobre II e VII e um acorde aumentado sobre III, em todas as tonalidades da menor harmônica.

As tétrades da menor harmônica de *A* são *Am(maj7), Bm7(b5), Cmaj7(#5), Dm7, E7, Fmaj7* e *G#dim7*. O **Ex. 28** mostra os acordes do campo harmônico da escala de *A* menor harmônica.

Da mesma forma que a escala maior, a escala menor harmônica soa diferente sobre cada grau e, portanto, também possui seus modos. Os nomes desses modos baseiam-se na escala maior, destacando a alteração que os diferem dos modos originais: lócrio com 6M (grau II), jônio com 5A (grau III), dórico com 4A (grau IV), mixolídio com 9m e 13m (grau V), lídio com 9A (grau VI) e escala alterada com 7D (grau VII). No rock, os modos sobre os graus V e VII são os mais comuns. Porém, isso não impede que você experimente os demais modos na procura de uma sonoridade diferente.

No **Ex. 29**, a escala de *A* menor harmônica é tocada sobre o acorde *E7*, grau V da tonalidade (modo mixolídio com 9m e 13m). Note a sonoridade oriental muito utilizada por Ritchie Blackmore e Yngwie Malmsteen. Exagere nos vibratos para valorizar seu caráter oriental. Capriche nas ligaduras e nos ritmos de quiáltera dos compassos 2 e 3. Cuidado com o bend de um tom e meio no último compasso.

O **Ex. 30** mostra a escala de *G* menor harmônica tocada sobre *F#dim7*, grau VII (escala alterada com 7D ou escala diminuta harmônica). A menor harmônica produz sons bastante incomuns quando aplicada ao acorde diminuto, enriquecendo o improviso. No início do exemplo (compassos 1, 2 e 3), experimente atacar as notas com o volume da guitarra no mínimo e gire o botão gradualmente para obter um efeito que lembra um instrumento de arco.

MENOR MELÓDICA

A escala menor melódica eleva um semitom o sexto e sétimo graus da escala menor relativa. É uma escala peculiar, porque tem a forma ascendente diferente da descendente. Os intervalos da forma ascendente da menor melódica são F, 2M, 3M, 4J, 5J, 6M, 7M, 8J. Na descendente, ela possui os mesmos intervalos da escala menor relativa. O **Ex. 31** demonstra como a escala *A* menor melódica sobe com as notas *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F#*, *G#* e *A* e desce com *A*, *G* (natural), *F* (natural), *E*, *D*, *C*, *B* e *A*.

O **Ex. 32** traz as notas da escala de *A* menor melódica (apenas na forma ascendente) por todo o braço da guitarra. O **Ex. 33** contém os sete padrões de digitação da escala, cada um partindo de uma das notas da escala na sexta corda. Transponha a menor melódica para outras tonalidades. Para isso, basta deslocar os padrões pelo braço.

Ex. 32

Escala Menor Melódica

Ex. 29 Continuação

Ex. 30

F#dim7

com o botão de volume

Ex. 31

F 2M 3m 4J 5J 6M 7M 8J 7m 6m 5J 4J 3m 2M F

Ex. 33

Primeiro padrão

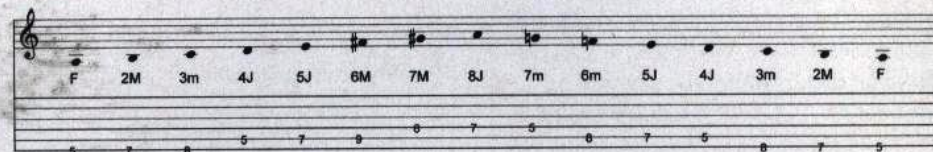
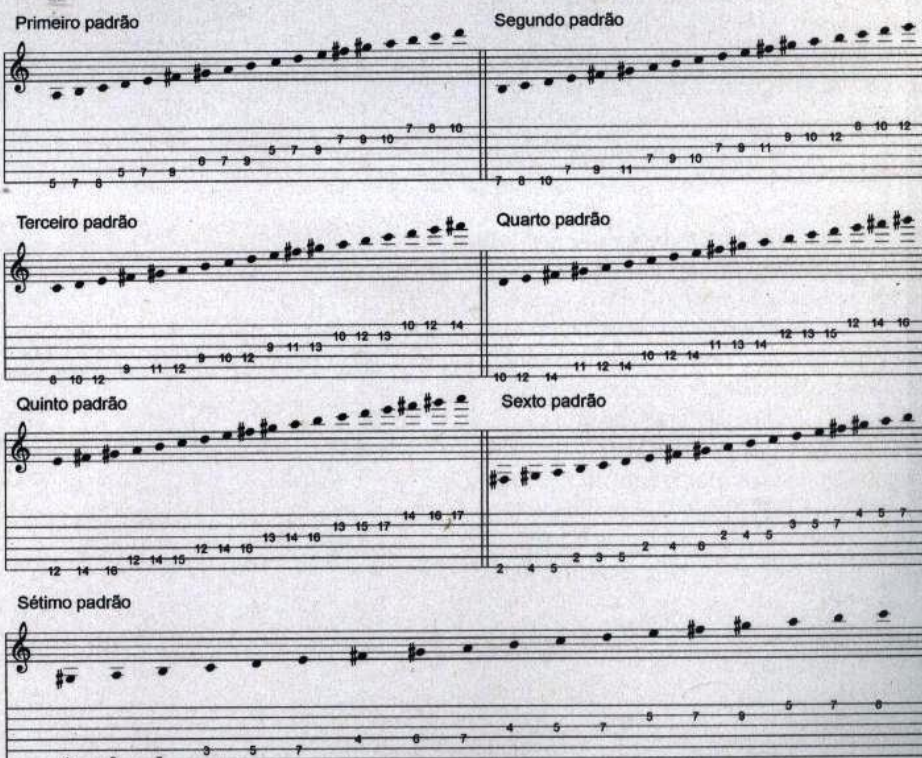
Segundo padrão

Terceiro padrão

Quarto padrão

Quinto padrão

Sexto padrão

Sétimo padrão

O campo harmônico da *A* menor melódica contém as tríades *Am*, *Bm*, *C+*, *D*, *E*, *F#dim* e *G#dim*. Em todas as tonalidades montadas com a escala menor melódica, são gerados acordes menores sobre os graus I e II, acordes maiores sobre IV e V, acordes diminutos sobre VI e VII e um acorde aumentado sobre o grau III.

As tétrades montadas com a escala de *A* menor melódica são *Am(maj7)*, *Bm7*, *Cmaj7(#5)*, *D7*, *E7*, *F#m7(b5)* e *G#m7(b5)*. Veja no **Ex. 34** os acordes do campo harmônico da escala de *A* menor melódica.

Os modos da menor melódica são: frígio com 6M (grau II), lídio com 5A (grau III), mixolídio com 4A (grau IV), mixolídio com 13m (grau V), lócrio com 9M (grau VI) e escala alterada (grau VII). A forma descendente desses modos não precisa ser modificada, como acontece com a menor melódica original.

O **Ex. 35** apresenta uma passagem executada com a escala menor melódica de *A* sobre o acorde *D7(#11)*, grau IV da tonalidade (mixolídio com 4A ou lídio com 7m). Observe como é interessante explorar a seqüência de quatro tons inteiros que acontece entre as notas *C* e *D*, *D* e *E*, *E* e *F#*, *F#* e *G#*, como na frase dos compassos 3 e 4. A escala menor melódica é a única escala diatônica onde essa seqüência acontece, portanto, licks desse tipo valorizam os improvisos.

No **Ex. 36**, a escala menor melódica de *F* é tocada sobre o acorde *E7(b5)*, grau VII (escala alterada). A sonoridade dessa escala é bastante dissonante e está relacionada à improvisação no jazz, mas ela passou a fazer parte do vocabulário de guitarristas de rock mais experimentais e sofisticados, que buscam direções diferentes, como Edu Ardanuy.

ARPEJOS

Arpejos são as notas de um acorde tocadas melodicamente. No rock, foram explorados principalmente no neoclássico, por guitarristas como Yngwie Malmsteen, Vinnie Moore e muitos outros. Existem arpejos de tríades, tétrades e todos os demais tipos de acordes, e eles podem ser digitados de diversas maneiras no braço da guitarra.

Há quatro tipos de tríades (arpejos de três notas): maior (F, 3M, 5J), menor (F, 3m, 5J), aumentada (F, 3M, 5A) e diminuta (F, 3m, 5D). O **Ex. 37** mostra as quatro tríades com a nota *C* como fundamental (*C*, *Cm*, *C+* e *Cdim*).

Ex. 34

Am(maj7) Bm7 Cmaj7(+5) D7 E7 F#m7(b5) G#m7(b5)

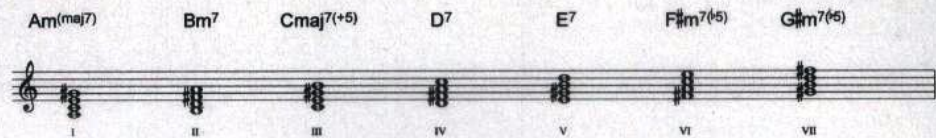
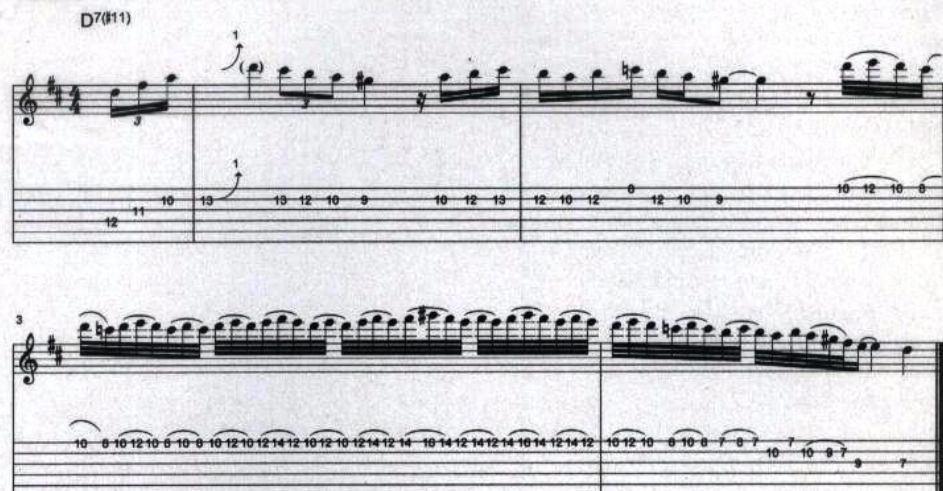
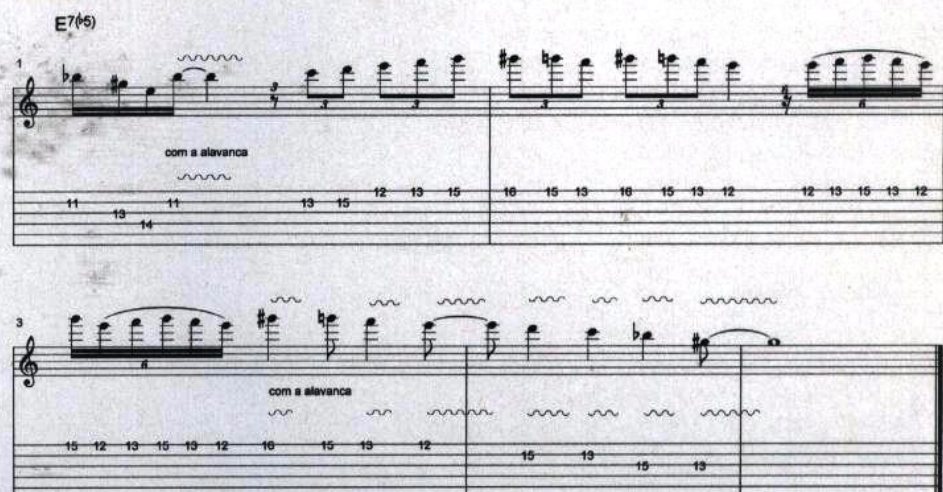
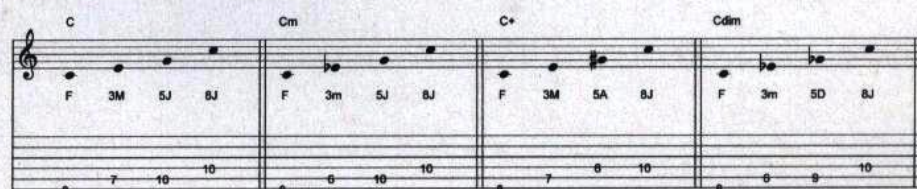
I II III IV V VI VII

Ex. 35

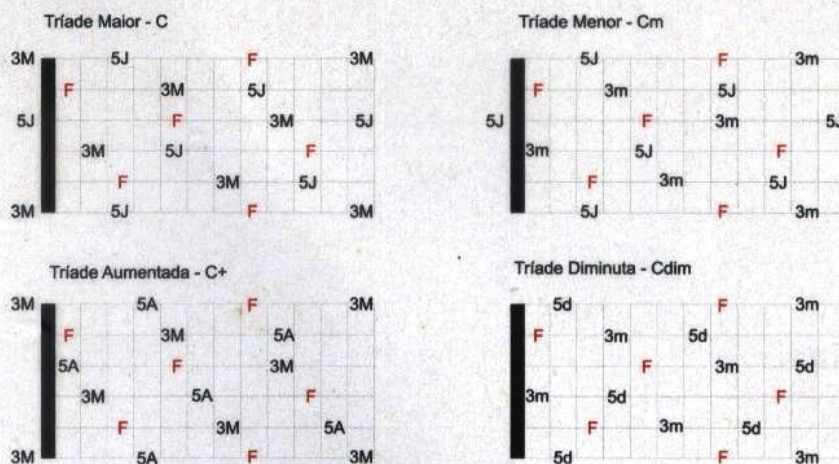
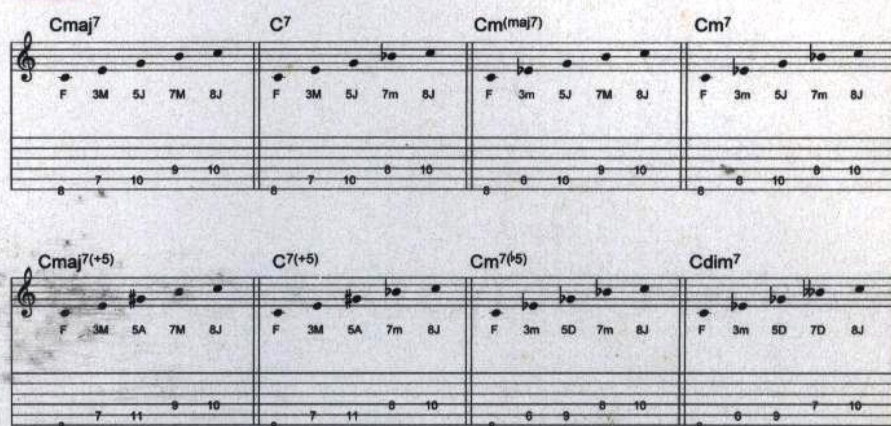
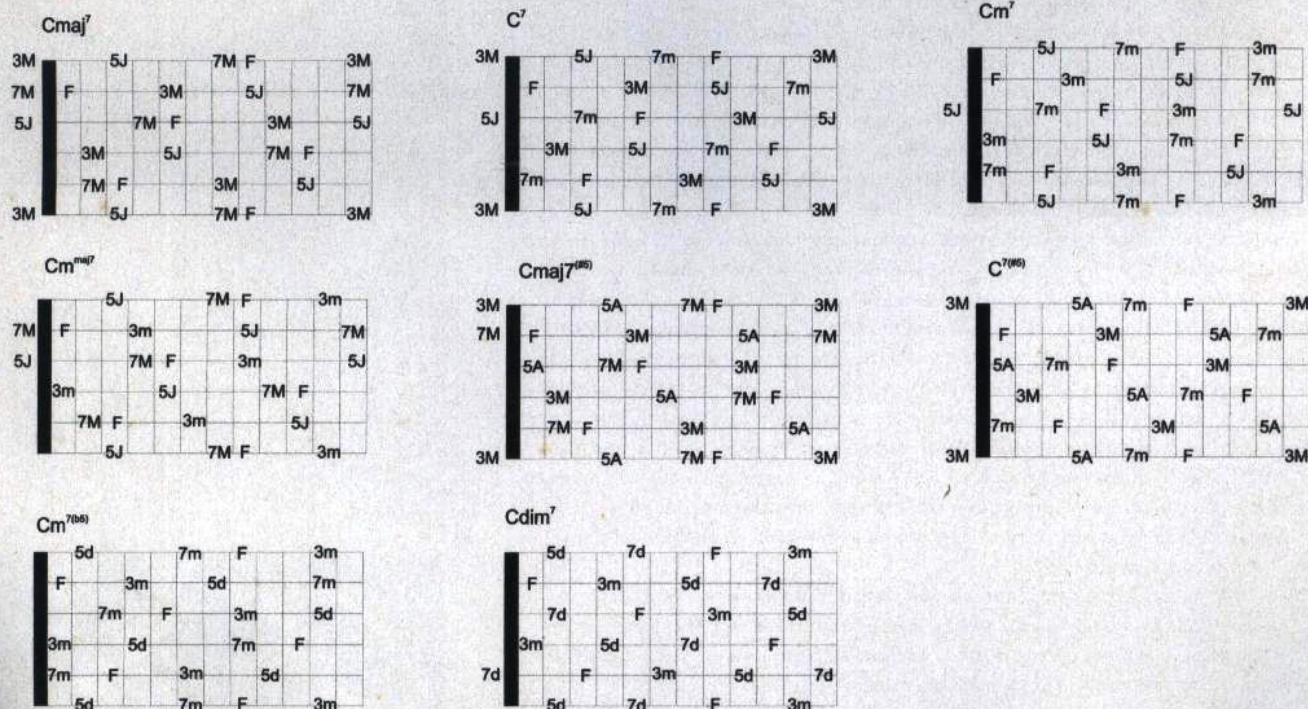
D7(#11)

Ex. 36

E7(b5)

com a alavanca

Ex. 37

No **Ex. 38**, as notas das tríades estão por todo o braço da guitarra.

Cada tríade origina duas tétrades (arpejo de quatro notas), gerando mais oito tipos de arpejos: maior com 7M (F, 3M, 5J, 7M), maior com 7m (F, 3M, 5J, 7m), menor com 7M (F, 3m, 5J, 7M), menor com 7m (F, 3m, 5J, 7m), aumentada com 7M (F, 3M, 5A, 7M), aumentada com 7m (F, 3M, 5A, 7m), meio-diminuta (F, 3m, 5D, 7m) e diminuta (F, 3m, 5D, 7D). O **Ex. 39** possui as oito tétrades com C como fundamental (*Cmaj7*, *C7*, *Cm(maj7)*, *Cm7*, *Cmaj7(#5)*, *C7(#5)*, *Cm7(b5)* e *Cdim7*). Veja no **Ex. 40** as notas desses arpejos por todo o braço da guitarra.

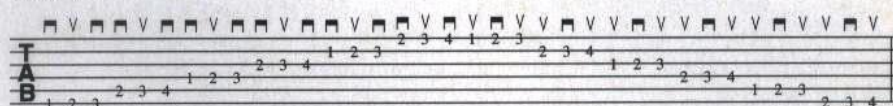
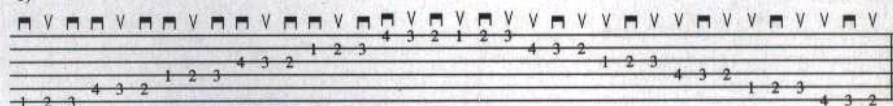
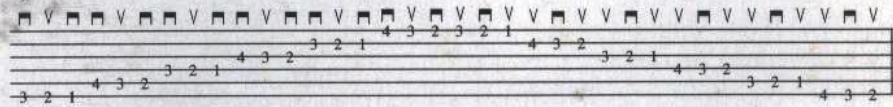
Tríade Maior - C

Ex. 39

Ex. 40

CARLOS REBELLO
www.carlosrebello.com.br

Evolução - parte III

Nesta edição, trago mais alguns exercícios de coordenação, porém usando apenas três notas em cada corda, o que deve ajudar muito a sincronizar a técnica de palhetada alternada com o uso da mão esquerda. Não há segredos. Basta usar as regras descritas nas colunas anteriores. O resto é metrônomo, paciência e dedicação.

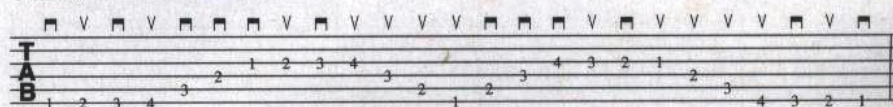
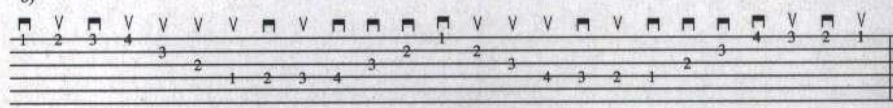
No *exercício 1*, use sempre o número da casa descrito na tablatura como sendo o número do dedo da mão esquerda a ser usado, seguindo rigorosamente as notações de palhetada. O *exercício 2* é um conjunto de combinações de dedos pra se treinar no formato "sobe e desce". A parte "d" do exercício segue a mesma linha dos anteriores, mas exige mais abertura entre os dedos. Note que os números dentro da caixa representam a casa que você deve tocar. Neste tipo de aplicação, eu prefiro usar os dedos 1, 2 e 4, mas se for mais confortável para você, use os dedos 1, 3 e 4.

O último exercício exige mais do *sweep picking*, algo que será muito útil na prática de arpejos. Seguir as indicações de palhetada nesse exercício é mais do que obrigatório para se ter um resultado satisfatório.

Exercício 1

Exercício 2

a	b	c	d
123	124	134	135
132	142	143	153
213	214	314	315
231	241	341	351
312	412	413	513
321	421	431	531

Exercício 3

Ex. 03 a)

b)

ROGÉRIO SCARTON
rogerio_scarton@yahoo.com.br

Sobrepondo tétrades - parte II

Nesta edição dou continuidade ao estudo de sobreposição de tétrades sobre acordes na formação destes com notas de tensão (7ªs, 9ªs,11ªs e 13ªs), sempre em disposições incomuns de intervalos e com sonoridades interessantes.

Na edição anterior você lidou com as funções relativas existentes entre os acordes de função principal do campo harmônico maior. Agora vou aprofundar um pouco mais, combinando estas tétrades sobre os relativos menores de cada função principal estudada na edição anterior.

Recordando o campo harmônico de E maior, suas funções principais e suas relativas (*tabelas 1, 2* e *3*).

Sobrepondo as relativas maiores e menores secundárias nos Relativos menores:

EMaj7 sobre C#m7 = C#m7(9)
G#m7 sobre C#m7 = C#m7(9/11)
AMaj7 sobre F#m7 = F#m7(9)
C#m7 sobre F#m7 = F#m7(9/11)

Distribua as disposições desta tétrade livremente ao longo do braço sobre os acordes citados. Veja abaixo alguns exemplos:

Na próxima edição você terá uma progressão neste mesmo tom, com possibilidades incomuns de dispor os intervalos nos acordes.

Para ouvir as tensões, toque as tétrades sobre os acordes assinalados nas cifras.

TABELA 1

IMaj7 EMaj7 *tônica*	**IIm7** F#m7	**IIIm7** G#m7	**IVMaj7** AMaj7 *subdominante*	**V7** B7 *dominante*	**VIm7** C#m7	**VIIm7(b5)** D#m7(b5)

TABELA 2 - 1ª relativa menor

EMaj7 *tônica*	(6ª Maior) →→→	C#m7 *relativa da tônica*	AMaj7 *subdom.*	(6ª Maior) →→→	F#m7 *relativa da subdom.*	B7 *dominante*	(6ª Maior) →→→	G#m7 *relativa da dominante*

TABELA 3 - 2ª relativa menor secundária

EMaj7 *tônica*	(3ª maior) →→→	G#m7 *relativa sec. da tônica*	AMaj7 *subdom.*	(3ª maior) →→→	C#m7 *relativa sec. da subdominante*	B7 *dom*	(3ª maior) →→→	D#m7(b5) *relativa sec. da dominante*

MARCELO BARBOSA
www.marcelobarbosa.com.br

Padrões com tétrades duas notas por corda

Em minha última coluna, você aprendeu a tocar tétrades com duas notas por corda. Tal disposição torna a técnica de execução de uma tétrade parecida com a de uma escala pentatônica, que, na maioria das vezes, também é tocada com duas notas em cada corda. Com essa similaridade, você pode usar muitas das frases e padrões melódicos que já estudou na escala pentatônica para tocar tétrades. E é justamente esta a proposta da coluna desta edição...

Um obstáculo que você encontra aqui é a abertura dos dedos (muitas vezes maior do que nas pentas) e o deslocamento horizontal no braço do instrumento, que exige uma certa atenção. Apesar de dificultarem um pouco, estes detalhes não chegam a ser um grande problema após algum tempo de prática.

O *exemplo 1* foi criado a partir da tétrade de A7M, saindo da sétima (G#). O padrão melódico completo se estende por dois tempos. Depois, é executado uma e, posteriormente, duas oitavas acima. Você pode tocá-lo tanto em sua forma ascendente quanto em sua forma descendente, como consta aqui. Use o *sweep picking* nas mudanças de cordas.

Uma boa variação do que você viu está no *exemplo 2*, que tem como base uma tétrade de Em7, começando pela quinta justa do acorde (B). Note que em alguns trechos é imprescindível o uso de micro-pestanas com os dedos 1 e 4 da mão esquerda. Para uma melhor execução deste exemplo, lembre-se de mudar a sua mão esquerda de posição apenas a cada dois tempos. A mudança de posição do dedo 1 antes da hora acarretará na impossibilidade de execução desta frase.

O *exemplo 3* traz uma frase que utiliza dispersão rítmica, um arpejo de D7M cujo padrão melódico se repete de cinco em cinco notas, apesar do mesmo ter a acentuação prevista para cada grupo de quatro notas. Isso propicia uma sonoridade muito interessante para a frase. Mais uma vez você deve utilizar micropestanas com os dedos 1 e 4 e tomar cuidado para que não soem duas ou mais notas de uma só vez. Use a palhetada alternada.

Exemplo 1

Exemplo 2

Exemplo 3

POLLACO

Estudos melódicos *turn around* - parte II

Nesta edição apresento a segunda parte do estudo melódico em F *blues* com características especiais de um *turn around*.

A frase que aparece no *exemplo 1* é a segunda parte de um trabalho de transcrição que fiz enquanto estudante do GIT para praticar improvisação sobre o *turn around*, que nada mais é do que o último ou os dois últimos compassos de uma música em que ocorrem acordes na harmonia que preparam a volta ao começo. O estudo está em F e tem características de um *turn around* em F *blues* com os acordes F7 (a quem poderão ser adicionadas as dissonâncias 9ª e/ou 13ª), D7alt., Gm7 e C7(b9). Trata-se de uma seqüência típica (I7 – V7/IIm7 – IIm7 – V7) e a peculiaridade é o fato de a frase harmônica ser de apenas um compasso, sendo que cada acorde ocupará um tempo (uma semínima em 4/4).

Particularmente, costumo praticar no tom de F, embora trechos do estudo apresentado possam ser transpostos para todos os tons. O mais interessante aqui é a dificuldade em precisar a "escala base" sobre a qual o estudo se desenvolve, embora fique clara a presença da escala G menor harmônica. No entanto, o mais importante é o fato de haver uma ocorrência freqüente de notas alvo - como as terças e quintas dos acordes - e várias notas de passagem diatônicas e cromáticas. Outra característica interessante da frase é que, nesta segunda parte, a digitação proposta vai se movendo da terceira até a quinta posição do braço da guitarra.

É importante reparar que a harmonia comporta-se nos demais compassos da mesma maneira que no primeiro, ou seja, um acorde a cada semínima, até resolver no acorde de F7 no nono compasso.

Composição para guitarra rock

ALEX MARTINHO
www.martinho.com

Intervalos - parte VII (final)

Nesta edição, concluo a abordagem da utilização prática dos intervalos, assunto determinante para a composição de boas melodias e solos. Nas colunas passadas, tratei até os intervalos de sétimas. Agora, trago um panorama geral sobre o uso dos intervalos seguintes.

No *exemplo 1* você vê como pode tocar de diversas maneiras os intervalos de oitava ao longo do braço. O formato de digitação muda conforme mudam as cordas envolvidas e a escala usada é a de D maior. No *exemplo 2* há uma ampla utilização de nonas, que soam de modo muito forte e interessante. Os saltos de cordas determinam alguma dificuldade técnica, mas a bela sonoridade advinda da longa distância entre as notas compensa o esforço no domínio deste trecho, elaborado em Bm.

No *exemplo 3*, misturei intervalos de oitava com aqueles de 11ª, mais uma vez no tom de Bm, recheados de saltos de cordas. No *exemplo 4* é a vez dos intervalos de 13ª. Nestes, o salto entre as cordas é ainda maior, apresentando uma frase mais melódica que poderia ser um tema instrumental. Finalmente, no *exemplo 5*, misturo os mais diversos intervalos, todos na mesma frase. O efeito é totalmente inusitado. Repare como o uso intensivo de intervalos permite fugir das sonoridades mais óbvias, explorando caminhos muitas vezes inéditos.

Exemplo 1

Exemplo 2

Exemplo 3

Exemplo 4

Exemplo 5